

Modernidad y fotografía: el nuevo arte

Marisa Brachet-Cota

Una actividad sólo puede llegar a ser un arte con la condición de producir objetos hermenéuticos y de ser regentada por el lenguaje.
Jean Marie Schaeffer

La búsqueda de la artisticidad

*View from the window at Le Grass*¹ interviene en el mundo para modificarlo radicalmente: en su materialidad se fusiona el arte y la ciencia inaugurando un medio de expresión que modifica sustancialmente lo que hasta ese momento se entendía por representación, socavando así los cimientos del mundo del arte. El nuevo lenguaje lidiará casi un siglo con la cuestión de la artisticidad, problemática que logra resolver por dos vías: en la dialéctica *teoría estética-práctica artística*² y en el reconocimiento de su *especificidad signica*, dinámicas efectivas que el arte moderno y el movimiento romántico en particular le han sabido entregar.

La fotografía llegó para quedarse. Por su registro de exactitud y veracidad desplegó sus virtudes técnicas-perceptivas por los espacios de la comunicación, el conocimiento y el arte. Técnica mecánica, objetividad y exactitud fueron las categorías del positivismo que la bautizó como el registro preciso por excelencia. El *documento* y *testimonio* en tanto norma comunicacional³, es la forma que la ciencia y la comunicación utilizan como estrategia discursiva en el registro de acontecimientos. De manera distinta las instancias comunicacionales de *presentación* y *mostración* son el resultado de la expresión de un sujeto que selecciona y organiza lo real, en tanto *experiencia vital* o *sensibilidad estética*⁴ como bien lo explica J.M.Schaeffer⁵.

Es así que ya en los primeros pasos de la modernidad la imagen fotográfica se vincula a discursos heterogéneos que no limitan su representación a la ciencia y el progreso sino que se expanden conformando estéticas y estilos en vigencia.



View from the window at Le Grass
Nicéphore Niépce

1 Primera fotografía tomada por Nicéphore Niépce en 1826, desde la ventana de su casa de campo en Le Gras, Francia.

2 Jean Marie Schaeffer entiende esta articulación como lo característico de la modernidad artística, inaugurada por la Teoría Especulativa del Arte, por la que el Arte adquiere naturaleza ontológica. *El arte de la Edad Moderna*. Monte Ávila Latinoamericana. Caracas 1999

3 "Las normas comunicacionales están ligadas a contextos institucionales específicos...guían una recepción cuya especificidad fotográfica ya está garantizada: sólo son válidas en un contexto institucional específico, es una estrategia comunicacional que trasciende la imagen fotográfica." Schaeffer, Jean Marie. La imagen normatizada en *La imagen precaria*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1990 pp.79-82.

4 *Op.Cit* pp. 11.

5 *Op.Cit* pp. 101-114

Pero lejos de querer realizar un relevamiento de los diferentes espacios de circulación fotográfica, propuesta estéril ya que hoy es bien conocida su práctica, circulación y consumo, sólo nos limitaremos a reflexionar sobre la representación fotografía en su funcionalidad artística eligiendo un tiempo específico, sus inicios hasta las vanguardias fotográficas, describiendo la constitución de un campo crítico específico que, en diálogo con su época, articula teorías estéticas con prácticas artísticas.

Es importante echar luz sobre algunas definiciones conceptuales que seguramente ayudarán a entender algo más la exposición que tenemos por delante. Una de ellas propone dar vuelta la moneda y pensar la fotografía como una pieza de las ideas románticas: como se sabe la fotografía como dispositivo técnico es considerado *el objeto tecnológico* del positivismo, sin embargo la naturaleza dual de la fotografía permite que tanto el positivismo como el romanticismo dejen huella en sus representaciones. Las diferentes críticas hechas a la imagen fotográfica en cuanto artística hacen prevalecer el carácter mecánico de su naturaleza, ideología asociada a principios cientificistas. En la vereda de enfrente están aquellos piensan en el carácter subjetivo de la puesta fotográfica, estos últimos de raíz romántica. Es la potencia del prejuicio positivista lo que impide ver su naturaleza romántica, esa naturaleza que vincula en sus obras los sentimientos contradictorios que nos muestra cada tiempo en la relación modernismo-modernización, alto-bajo, tecnología-arte, naturaleza-representación.

No es fácil explicar cómo confluyen ambos movimientos en un mismo objeto, fundamentos teóricos y metodologías los separan diametralmente, sin embargo el estudio y reflexión sobre la sociedad moderna y el individuo que la conforma es lo que los une, interrogantes que solucionarán por medio de leyes universales o a través de posiciones hermenéuticas.

Otro punto de anclaje del trabajo es la cuestión de la técnica. La técnica es una categoría que alimenta los estudios y teorías del arte: ya el Renacimiento bregaba por el virtuosismo del dibujo y el color en manos de artistas que desplegaban una técnica que superaba a la naturaleza, más adelante casi a finales del siglo 18 el romanticismo también exige una maestría técnica en la configuración de obras pero esta vez no ya como copia (al menos no en el sentido renacentista) sino como creación independiente de un sujeto condicionado por su entorno y por el medio de expresión. Sin querer entrar en recorridos históricos, lo que aquí se interpreta como técnica fotográfica no remite a una cuestión mecánica sino que se dirige a nociones tales como configuración, organización, destreza e instinto, criterios a tomar en cuenta por la estética romántica en la identificación de una naturaleza artística. Categorías que se fundamentan en teorías estéticas, que en conjunto confirman la naturaleza moderna del dispositivo que actúa en sintonía con los principios de la Teoría Especulativa del Arte⁶.

⁶ "...el romanticismo -desde su nacimiento- es a la vez una teoría filosófica y una autorepresentación del mundo artístico...Novalis, por su parte, es también un poeta apreciable...Hölderlin es a la vez uno de los más grandes poetas alemanes y un teórico; pintores como Runge y Carus son tanto pensadores románticos como artistas." Schaeffer, J.M. Lo que ignora la Teoría Especulativa del Arte en *El arte de la Edad Moderna*. Monte Ávila Latinoamericana Caracas 1999 pp. 433-434. El escrito se despliega a partir de esta vinculación que es específica de la estética romántica, demuestra la pertenencia al campo estético del dispositivo fotográfico. Los artistas convocados participan tanto del campo teórico como del artístico, fundamentando modos de hacer y obras.

En definitiva termina siendo la crítica teórica en relación a una práctica artística la que ajusta el universo que permite pensar la condición romántica del arte fotográfico. Cuando se habla de registro de verdad la imagen fotográfica puede aludir tanto a la objetividad del mundo como al recorte subjetivo de un espacio-tiempo, posiciones que comparte con la estética romántica y que desde el comienzo la fotografía artística las amolda a su materia y práctica con la que puede configurar estilos de época, de región y de autor. Las obras de Inicios, del Pictorialismo y de la Nueva Objetividad demuestran que la fotografía es mucho más que un documento o testimonio y que no se conforma en ser sólo una técnica mecánica pasiva y estática. La apuesta es mostrar a la fotografía desde su otro lado, aquel poco explorado, el que puede retratar la fugacidad de la modernidad y plasmarla eternamente.

Los inicios: un inesperado recibimiento

Es el siglo 19 el escenario que vio nacer a la fotografía, siglo que se caracteriza por la influencia que ejerce la ciencia y la tecnología en el mundo, fuerza que transforma las estructuras del arte no sólo en sus modos de hacer sino también en los motivos y temas que representa. La modernización configura un sujeto moderno con ideas y costumbres nuevas motivado por la industrialización y un espacio urbano nuevo que permite el intercambio interpersonal múltiple; así aparecen los primeros movimientos modernistas que materializan esos acontecimientos en obras que rompen con parte de la tradición. Para dar cuenta de este movimiento hay que recordar lo que Marshall Berman⁷ pensaba sobre el par modernismo-modernización. Él decía que la modernidad es un concepto que vincula al desarrollo científico-tecnológico, económico e industrial a los cambios culturales, espirituales y psicológicos de los individuos. La modernización genera una ruptura radical en el hombre del siglo 19: los avances científicos, el desarrollo de la industria y la tecnología, el surgimiento de los medios masivos de comunicación (medios de transporte, periódico, fotografía), el crecimiento rápido del espacio urbano, provocan en el sujeto una contradicción existencial, porque mientras se encuentra persuadido por la vorágine de la modernidad al mismo tiempo trata de mantener sus tradiciones y costumbres. Es una etapa de transición entre el pasado (como tradición) y el presente que propone nuevas visiones y experiencias efímeras.

Así pues, el arte se aventura a exhibir estos cambios proponiendo temas y géneros que se despliegan sobre un nuevo paradigma representacional asistido por una nueva forma de mirar, reproducir y entender el mundo, de la que la fotografía es particularmente responsable. La cosecha, el paseo por la plaza o la partida de cartas se vuelven acontecimientos dignos de ser representados bajo la forma de la espontaneidad,

⁷ Berman, Marshall. Baudelaire: El modernismo en la calle en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México. Siglo XXI. 1981.

entendiendo a esta como un corte dentro del continuo espacio-temporal, una operación del orden de la contigüidad⁸.



Las espigadoras 1857
Jean-François Millet



Plaza de la Concordia 1875
Edgar Degas



Los jugadores de cartas 1893
Paul Cézanne

Mirar la fotografía *Ballantyne, Bell, Hill Edinburgh* 1843 de David Octavius Hill & Robert Adamson⁹ confirma la alianza entre el campo pictórico y fotográfico al enfrentarla con las obras de Millet, Degas o Cézanne.

Vemos que la fotografía participa del campo del arte con aportaciones del orden temático-estilístico y plantea una nueva estructura y organización artística. Aparecen operaciones tales como recorte de plano, campo-fuera de campo, dirección de la acción, entre otras¹⁰, todos ellos elementos propios de la contigüidad signica; cualidad que le permite aislar un instante dentro del continuo y generar un sentimiento de espontaneidad, representación que los pintores del momento han sabido aplicar.



Ballantyne, Bell, Hill Edinburgh 1843
David Octavius Hill & Robert Adamson

La porción de espacio-tiempo que imprimió Hill en su obra muestra precisamente este concepto: la dirección de la mirada hacia afuera rechaza la idea de marco y estructura cerrada en favor del intercambio entre el campo y el fuera de campo, el instante representado da cuenta de una continuidad espacio-temporal del acontecimiento, expresada fundamentalmente por la organización dinámica de los sujetos y los gestos.

⁸ Eliseo Verón fundamenta que una materia se vuelve significativa cuando es embestida por un conjunto de reglas llamadas *constitutivas*: discontinuidad/continuidad, sustitución/contigüidad, arbitrariedad/no arbitrariedad, similitud/no similitud. En este caso en particular nos referimos a la regla de contigüidad definida por Verón como un fragmento de acción que remite al todo, un recorte del espacio-tiempo que da cuenta de un acontecimiento mayor, un desplazamiento del orden metonímico que condensa en un signo toda una secuencia de acción. En referencia a lo fotográfico, la imagen foto-química también opera por contigüidad pero en dos sentidos superpuestos: como contacto entre objeto y referente (orden indicial) y por aislar un instante del continuo temporal. Es ahí que ambos lenguajes se interconectan generando propuestas discursivas novedosas para las artes plásticas.

⁹ David Octavius Hill & Robert Adamson fueron los primeros fotógrafos ingleses que desarrollaron poéticas fotográficas. Se los encasilla dentro del Academicismo fotográfico más que por una actitud retórica por ser contemporáneos a ese movimiento de mediados del siglo 19.

¹⁰ Perspectiva, profundidad de campo, encuadre selectivo, recorte de plano, plano referencia, ejes horizontales y verticales, vistas insospechadas y la serie son las aportaciones estructurales y organizativas de la fotografía al campo pictórico y cinematográfico: *Edgar Degas: vistas fotográficas-pictóricas-cinematográficas* Marisa Brachet-Cota 2010.

El retrato colectivo de 1843 es el registro de un acontecimiento moderno que adquiere relevancia para el arte: encuentro con amigos en la taberna. Aquí la impronta fotográfica aporta en géneros y temas que revelan un concepto vital del Romanticismo, la dialéctica entre lo alto y lo bajo¹¹.

La fotografía ha tenido que trabajar el doble para alcanzar su reconocimiento artístico, desde un primer momento tuvo opositores que cuestionaban su poder plástico por la cualidad mecánica, pero también tuvo defensores que reconocían su naturaleza dual. Paul Delaroche pintor del arte oficialista francés afirmó que con la nueva técnica *la naturaleza quedaba reproducida no solamente con arreglo a la verdad sino también con arte*¹².

Ante la necesidad de afianzar la nueva técnica y crear un campo específico de consumo, empezó a circular tempranamente toda clase de literatura fotográfica en formato de revistas, publicaciones y libros los cuales describían las posibilidades técnicas y artísticas del nuevo invento. El primer texto sobre técnica y estética fotográfica fue *The pencil of nature* de William Henry Fox Talbot editado entre 1844 y 1846, es el primer libro fotográfico ilustrado de la historia que cuenta con 24 ilustraciones de retratos, naturalezas muertas, paisajes y escenas de costumbres. Al comienzo existían dos técnicas, el daguerrotipo y la calotipia¹³ y es hacia finales de siglo que adquiere su estructura definitiva tal cual hoy la conocemos.

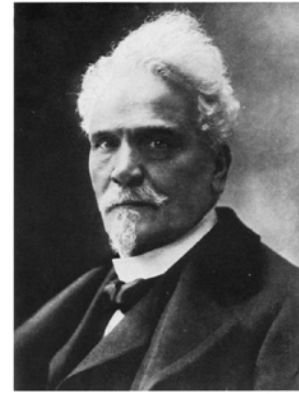
Al principio los fotógrafos no se preocuparon por establecer estéticas con fundamentación teórica, las primera formas fotográficas recuperan los valores y las premisas de la pintura, tanto en leyes compositivas como en maneras de interpretar la naturaleza artística. Los primeros fotógrafos eran artistas plásticos y entendían la artísticidad desde esos presupuestos. Los primeros estilos deambulan entre el realismo y el naturalismo principalmente con un estilo de autor de tipo clasicista o romántico. El retrato y el paisaje son los primeros géneros, no sólo como repique de los géneros altos pictóricos sino y principalmente por las limitaciones discursivas que presentaba la primera fotografía. El representante más reconocido es el fotógrafo Félix Nadar¹⁴, era un caricaturista francés que adoptó la técnica e innovó en el género retrato con puestas y criterios aún vigentes. A través de su lente las personalidades más influyentes de la cultura contemporánea han trascendido los tiempos y la historia: los vemos. Pintores, poetas, escultores, filósofos son reconocidos por sus imágenes fotográficas: hacer contacto con la mirada de Baudelaire, de Julio Verne, de Rodin o Víctor Hugo se vuelve casi un acto místico de realidad.

11 Una de las aportaciones de la crítica teórica a los estudios del Arte se basa en la articulación entre alto-bajo como característico de la Modernidad y esto compete tanto a los temas como a los géneros. El siglo 19 vio ascender al género paisaje y costumbrismo, como también representar escenas de carácter cotidiano a diferencia de la tradición que enarboló el género religioso e histórico.

12 Paul Delaroche, pintor de retratos y género histórico, romántico de la primera mitad del siglo 19. Frase dicha en la presentación de la nueva técnica en la Academia de Ciencias y de Bellas Artes en París en 1839.

13 El daguerrotipo forma una imagen sobre una superficie de plata pulida. Características: tiempos de exposición muy largos, piezas únicas, la imagen original está invertida lateralmente, mucha resolución y alto contraste. La calotipia es el primero que permite una imagen en negativo que puede ser positivada tantas veces como se desea. Características: poco contraste, captura más rápida y copia múltiple. <http://es.wikipedia.org>

Como muchos de sus contemporáneos Nadar entendía y practicaba la técnica fotográfica como un arte, enfrentándose así a la fotografía comercial que comenzaba a despuntar. Elaboró los llamados retratos psicológicos que se caracterizan por manifestar cierto grado de intimidad y singularidad, un efecto producido por la mirada, el encuadre que se ajusta a un plano medio-corto que maximiza el detalle y el gesto capturado. La mirada a cámara es lo que da cuenta del instante de contacto con el fotógrafo que luego es sustituido por la mirada del receptor. Esta retórica de características enunciativas jerarquiza la figura y enfatiza el carácter intimista: el personaje se recorta sobre un fondo



Henri Rochefort 1885
Félix Nadar

neutro con una luz lateral que diseña un entramado de luces y sombras que le dan espesor, profundidad y contraste a la imagen. Detrás de esta poética se encuentra el objetivo principal de la obra de Nadar, demostrar que la técnica fotográfica no era solo cuestión de reproducción mimética o de pura apariencia y en esa perspectiva alcanza su objetivo, imprimir en el material la esencia del retratado. Luchaba por una fotografía pura rechazando los retoques o cualquier manipulación del material, como también el uso de accesorios u ornamentación, técnicas utilizadas por la corriente academicista.

En su puesta se puede encontrar el diálogo con la pintura. Su obra en tanto estructura y composición se asemeja a los retratos de locos de Théodore Géricault¹⁵ que realizó a principios de siglo 19. Notablemente es este artista francés quien dio los primeros pasos en el desarrollo del realismo expresivo con un estilo que privilegiaba la luz en la creación de formas y volúmenes sobre fondos neutros. Comparar la obra fotográfica *La madre del fotógrafo* con un retrato de Géricault muestra más afinidades que diferencias: el encuadre en plano medio, la dirección de la luz lateral que recorta y baña la figura, la estructura centrípeta de la composición sobre fondo neutro, el motivo desplazado levemente sobre el eje horizontal, el acercamiento a la figura que permite percibir el detalle de la fisonomía y por último el sentido específicamente humano que adquiere en el gesto y en la mirada.



La madre del fotógrafo
Félix Nadar

¹⁴ Nadar era además periodista y crítico de arte, difundía sus ideales artísticos en los medios gráficos.

¹⁵ Théodore Géricault (1791-1824) pintor francés. Se lo asocia tanto al Realismo como al Romanticismo.

Estas alianzas acreditan pensar la ligazón estilística más allá de las diferencias establecidas por cada materialidad significativa. Así pues la obra de Nadar habla de un estilo de autor que se encabalgaba en un estilo de época que también da cuenta de la intertextualidad entre lenguajes desde muy temprana edad. Pero hay algo que no está presente en la obra de Géricault y es el registro del instante de la toma que establece enunciativamente lo propio del dispositivo fotográfico: la impresión del contacto materializada en la mirada a cámara, mirada que se eterniza y se vuelve universal, producto mecánico y humano a la vez. Lo que precede intenta mostrar de qué manera el romanticismo también se desliza por el lenguaje fotográfico, técnica que como otras requiere de un repertorio de elementos, de selección, de reglas de composición y de estructuras sintácticas y semánticas de sentido¹⁶. El romanticismo eleva al artista como destreza técnica en la representación del mundo, en ese sentido los retratos de Nadar muestran la mano del artista en la organización poética plasmada que en la captura del instante, alcanzó la eternidad.



De la serie *Las locas*
Théodore Géricault

En busca de una representación limpia y clara

Hacia finales de siglo 19 la fotografía ya había adquirido rapidez e instantaneidad en la captura de imágenes, la película tenía mayor sensibilidad, los lentes eran más luminosos, los nuevos diseños de cámaras eran livianos y transportables y los sistemas de revelado permitían un mayor control sobre el material. Estos avances dieron lugar al ingreso de nuevas temas, géneros y operaciones discursivas. Es en este momento donde el documentalismo y el arte comienzan a separarse y a establecer funciones específicas en relación a estéticas acordes a sus fines. Superada en parte la problemática mecánica, la fotografía artística ante las nuevas formas de producción que establecía la copia en serie casi infinita de la imagen, debió enfrentar el fantasma de la obra única como condición indispensable del arte, desafío que fue resuelto de distintas maneras. Pero era necesario también que el campo crítico ensanchara los espacios y modos de circulación para difundir obras e ideas.

Una de las cualidades de la modernidad de fines del siglo 19 es el impacto que produce el campo teórico en la práctica artística. Como bien vimos J.M. Schaeffer aborda esta unidad en la dialéctica teoría filosófica-autorepresentación del mundo artístico y reflexiona sobre las influencias recibidas por la Teoría Especulativa del Arte en los estilos románticos: la prescripción estética como fundamento de la creación o la justificación teórica frente a la manifestación artística.

¹⁶ La otra estética contemporánea a Nadar es la de André Disdéri uno de los representantes del retrato fotográfico popular, de corte academicista.

Utilizar la articulación propuesta por Schaeffer permite abrir la historia y explicar los fenómenos que presenta como constitutivos de un orden mayor que la supera y la contiene. A partir de la formación de los primeros estilos fotográficos de época aparece de forma determinante el juego entre teoría y práctica estética como ejercicio sustancial del programa del Arte en su completud. Es así que junto al progreso tecnológico los artistas desarrollaron teorías estéticas basadas en los estudios del color y de la óptica, por ejemplo. Con intenciones universalistas, las posiciones estéticas se dividían entre las que entendían a la fotografía con una lógica pictórica y las que pretendían conformar un lenguaje independiente que estableciera estrategias y reglas compositivas afines al medio fotográfico. En esta línea el *Pictorialismo* y el *Naturalismo* son los primeros movimientos fotográficos de características universales: el flujo entre Europa y América era permanente, los fotógrafos viajaban de un continente a otro recopilando información, novedad y experiencias. El *Pictorialismo* defendía la experimentación y manipulación sobre estrategias formales heredadas de premisas pictóricas: rayaban los negativos o empastaban las fotografías con betunes para dar cuenta del carácter único y artesanal de la obra. Esa fue la solución que encontraron para acceder al carácter de obra única ante los desafíos que presentaba la copia seriada. Paralelamente a ellos estaban los principios estéticos de Henry Peach Robinson expresados en su obra teórica *Efecto Pictorial en Fotografía* de 1869. Esta poética practicaba una fotografía realista, en términos de sinceridad espiritual y verdad representacional. Esta corriente llamada *Naturalismo* fue liderada por Peter Henri Emerson quien es considerado el primer fotógrafo que emprendió el camino hacia la constitución de un lenguaje con reglas propias y específicas. Como teórico y artista de su época Emerson produce obras en base a los principios teóricos expresados por él en conferencias, críticas mediáticas, participación en salones y en su libro *Naturalistic Photography* de 1889. En su texto pregonaba por una vuelta a la naturaleza como fuente de inspiración, concebía una similitud entre fotografía y visión humana en tanto principio de realidad y naturaleza por la fidelidad de las líneas y los valores tonales. Estipulaba que el *arte sincero* es aquel que implica una respuesta precisa y sensible ante aquello que se presenta. Y establecía que una fotografía directa es aquella que se rige por las leyes de la luz y la óptica. La copia seriada no constituyó un problema para los naturalistas, la consideraban una de las especificidades de su disciplina y en ese sentido desarrollaron y perfeccionaron las diversas técnicas de copiado. La finalidad era darle forma a lo que el negativo había capturado, completando así la cadena productiva del lenguaje fotográfico¹⁷.

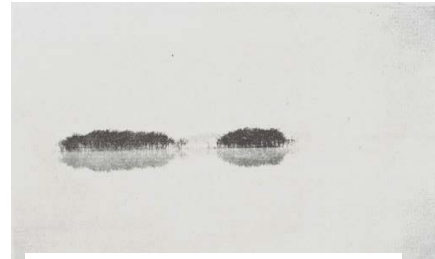
La obra de Emerson se presenta ilustrativa para comprender en la representación fotográfica la doble entrada romántica: objetividad vs subjetividad. Su producción se despliega entre el realismo fotográfico del que se vale en sus comienzos hasta el naturalismo impresionista de sus últimas obras.

¹⁷ Algunos de los métodos eran: papel a la albúmina, colodión húmedo, ambrotipo, ferrotipo, papel al carbón, platinotipo, goma bicromatada, goma bicromada.

Coming Home from the Marshes de 1886 es una obra del realismo fotográfico en el cual explora el género costumbrista influenciado por las obras de Millet y Corot. En esta imagen construida en clave objetivista el encuentro con la verdad de la naturaleza se establece a través de la definición y exactitud de lo representado: la luz y sombra dan paso a la línea que en su detalle determina los continentes y contenidos en una estructura des-centrada hacia la derecha pero que se equilibra en el contraste tierra-agua y en la posición y dirección de los personajes. En cambio *La laguna solitaria* de 1890 está impregnada de emoción espiritual. Emerson trabaja la imagen a partir del grano, la mancha y el contraste, representando un paisaje sin contornos detallados, sin definición, sin perspectiva, sin marco y sin figura humana. En clave abstracta nos entrega una imagen interior que da cuenta de lo versátil del dispositivo ya que a diferencia de su etapa realista despliega otra técnica capaz también de intervenir en el mundo, imagen que poco tiene que ver con la idea de verdad universal pero sí con una verdad individual. La obra de Emerson no sólo ejemplifica el momento de transición hacia una fotografía autónoma sino también la tolerancia del dispositivo y la práctica artística fotográfica de los dos romanticismos. Su teoría y práctica estética influyó en las nuevas generaciones de artistas quienes exaltaron y perfeccionaron las premisas de la *straight photography*¹⁸ por él imaginada. Con un dispositivo renovado, preciso y ágil el siglo 20 mantiene esta tendencia romántica conformando un estilo de época que alberga en su matriz variantes de región: en la búsqueda de la esencia de aquello que se presenta algunos estilos trabajan la luz y las cualidades tonales y otros reflexionan en la línea y la sinuosidad de las forma.



Coming Home from the Marshes 1886
Peter Henry Emerson



La laguna solitaria 1890
Peter Henry Emerson

Una fotografía autónoma e independiente

El cambio de siglo concuerda con la llegada de las primeras vanguardias artísticas. Al surgir el Impresionismo en Francia el arte comienza un camino de reestructuración en el que cada columna del sistema del Arte se pone en cuestión. La reflexión sobre la representación confluye en la instauración de mecanismos de autorreferenciación. La función del arte en la vida moderna se interpreta a partir de la unidad arte-vida cotidiana y se interroga por el valor de la obra artística en cuanto fruto de una creación individual o de la institución museística.

¹⁸ *Straight photography* o *Fotografía directa* es un estilo que surge en los primeros años del siglo 20, es una fotografía que construye una escena realista y objetiva en cuanto evita la manipulación previa a la exposición (filtros, desenfoques, etc.) y posterior a la exposición (retoque en el revelado o la impresión). Peter Henri Emerson fue el primero en pensar la fotografía de esta forma y en acuñar el término *straight photography*.

Las corrientes teóricas artísticas en general se diversificaron por el ideario romántico en los postulados de Schopenhauer, Nietzsche y su mezcla, el historicismo y la evolución hegeliana. Como bien lo explica J.M. Schaeffer algunas teorías estéticas recuperan el idealismo romántico hegeliano cuando piensan que el arte *transforma al mundo sensible en apariencia producida por la imaginación del artista, lo transforma al mismo tiempo en manifestación del espíritu, por tanto revela su ser verdadero, su Verdad*¹⁹.

La novedad que formula el arte del nuevo siglo es la incorporación en sus gramáticas de producción, de técnicas y materiales extra-artísticos de origen tecnológico. La aparición de los primeros *ready-made* es una respuesta a estas propuestas y frente a esta nueva materialidad artística la fotografía se promulga como lenguaje independiente y autónomo: considerar un objeto de tecnología seriada extra-artística como obra habilita a la imagen fotográfica como una técnica artística más allá de naturaleza mecánica y seriada.

Con el surgimiento del movimiento *Fotografía Directa* se resuelve definitivamente el dilema de la artisticidad en cuanto expone en primer plano la especificidad signífica de su dispositivo. Este movimiento estilístico comienza siendo un estilo de región liderado por fotógrafos americanos, luego se expande por Europa constituyendo un estilo de época. El concepto estético era crear obras por medios estrictamente fotográficos: la fotografía debía dar cuenta de la fotografía, llamar a lo múltiple y dinámico. Su estructura formal consistía en equilibrio, textura y composición, captura de la espontaneidad e instante. Así surgen nuevos géneros que son sólo del dominio fotográfico²⁰.

En 1902 Alfred Stieglitz funda la Photo-Secession con el lema *una protesta contra la concepción convencional de la fotografía pictórica*. La obra que inaugura el estilo es *La cubierta de un barco* 1907 del propio Stieglitz. El grupo publica la revista *CamaraWork* y abre una galería, la 291. En poco tiempo se convirtió en el centro vanguardista más importante de Norteamérica promoviendo la obra de fotógrafos, pintores, escultores junto a las ideas de los pensadores más relevantes de su tiempo²¹.

Esta nueva forma de entender y practicar la fotografía se extendió rápidamente por el mundo como cimiento de una serie de estilos de región. Uno de esos estilos es la Nueva Objetividad fotográfica, estética que se ha mantenido casi inalterable a lo largo del siglo y que tiene su inspiración en la Nueva Objetividad. Movimiento que enaltece el ideario idealista hegeliano. La corriente objetivista interpreta la obra fotográfica no como la representación de la realidad sino como el medio artístico capaz de captar la esencia de los objetos representados, habilidad que se logra a través de la técnica. Ya Schaeffer cuando aborda la teoría estética de Hegel describe que lo esencial del objetivismo está en la observación, la selección y el análisis para recrear las formas verdaderas y esenciales.

¹⁹ Schaeffer, Jean Marie. El sistema del Arte (Hegel) en *El arte de la Edad Moderna*. Monte Ávila Latinoamericana Caracas 1999.

²⁰ Street photography o fotografía de calle es el género fotográfico por excelencia nace en Europa hacia fines del siglo 19. Es el más experimentado, producido y realizado tanto por el documentalismo como por la fotografía artística.

²¹ La 291 presentó obra de Picasso, Braque, Miró, Rodin y publicó por primera vez en América los escritos de Max Weber.

La Nueva Objetividad se estructura en el empleo funcional de la luz, la nitidez, el contraste lumínico-tonal, la claridad y la composición. El artista más representativo es Albert Renger-Patzsch, y si bien su participación en el campo teórico y artístico lo hacen parte de este escrito son las cualidades de su obra las que disparan algunas reflexiones. La poética de Renger-Patzsch se desliza entre un objetivismo duro de líneas y planos y un subjetivismo espiritual en dónde la articulación de los mismos elementos construye una atmósfera casi mística.

En la primera década del siglo la fotografía adquiere su forma definitiva lo que permite desmontar con una mirada más científica las operaciones puestas en juego en la producción de la imagen. La obra de Renger-Patzsch puede ser deconstruida analíticamente porque dispone de un repertorio técnico fehaciente en cuanto al desarrollo de la industria fotográfica. Para describir las formas puestas en juego y desentrañar algo más la naturaleza discursiva de estas imágenes se tomará en cuenta el proceso total de la imagen fotográfica hasta convertirse en un signo en recepción, proceso que no se agota en la captura sino que se hace extensible a la técnica de revelado de negativo y positivado papel como parte del proceso creativo. Definición, contraste, textura adquieren la configuración deseada por el fotógrafo en esta segunda instancia, la de laboratorio, en la cual la estructura general seleccionada en la toma adquiere su forma definitiva. Es importante tener en cuenta esta característica del arte fotográfico ya que despeja definitivamente el carácter mecánico puesto en la captura y pone en funcionamiento el carácter manual como manipulación discursiva.

Albert Renger-Patzsch exploró el género naturaleza muerta y paisaje. Con la consigna de precisión, reproducción del detalle, orden y claridad produjo obras de naturaleza racional y espiritual. Para analizar y demostrar las diferencias perceptivas y su interpretación abordaremos dos imágenes del género paisaje, una urbana y otra pastoril en donde la continuidad de las formas y la estructura se amolda a instancias diferentes de inspiración creativa.

Paisaje de Ruhr es una obra de 1928. La organización textual guiada por el tipo de plano, punto de vista y motivos representados orientan la mirada hacia lo que Schaeffer denomina una regla comunicacional del tipo de la *mostración expresiva*, cuya especificidad es que la imagen como signo absorbe al objeto²².



Paisaje de Ruhr 1928
Albert Renger-Patzsch

²² "...la mostración, por su parte, postula su autonomía expresiva (el ser es el signo)." Schaeffer, Jean Marie. El arché de la fotografía en *La imagen precaria*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1990. pp. 109-112

La imagen se presenta dentro de su morfología en una organización icónica autotélica (habla por sí misma) que representa estructuras casi convencionales que en la exactitud y nitidez de lo representado anula el carácter indicial del dispositivo. La dimensión temporal en tanto captura del momento preciso remite a una época y a un momento histórico: la imagen es el soporte significativo de la dialéctica modernismo-modernización, pone en diálogo lo nuevo con lo viejo en un encuadre de características centrípetas que pone en primer plano y a gran escala la poderosa, fuerte e hiperbólica modernidad industrial-tecnológica, dejando entrever entre sus garras a la antigua ciudad que, a pesar de la distancia, la claridad de la reproducción de la copia permite descifrar su singularidad. La escala tonal impregnada y el contraste conceden sutileza del detalle y definición en las altas y en las bajas luces. La reproducción de las texturas demuestra un trabajo posterior a la simple toma fotográfica, un trabajo de laboratorio concentrado en hacer aparecer esos detalles. *Paisaje de Ruhr* como espíritu de una época enuncia la expresión de un artista que reproduce lo real de manera sincera y objetiva al capturar las formas que le presenta la naturaleza en su tiempo. Observar *Paisaje de Ruhr* permite entender a Schaeffer cuando dice que la *mostración* revela por sí mismo la totalidad del acontecimiento como significado universal²³.

El otro Renger-Patzsch interviene en el mundo con una serie de obras paisajistas cuyo objeto es el campo y el bosque, retrata la morfología de los árboles en la quietud del tiempo y del espacio. *Robles en Wamel* de 1955 es la fotografía seleccionada que describe lo que Schaeffer denomina la *presentación autotélica*²⁴, la otra forma del arte fotográfico. Bajo la misma premisa de componer a través de la línea, el campo de color, orden, contraste, nitidez y exactitud Renger-Patzsch nos habla de otra cosa diferente, aquí ya no vemos al artista que registra una realidad objetiva y muestra un tiempo específico del hombre, en esta fotografía el espacio registrado confiere casi una atmósfera etérea, un signo suspendido. El clima de espiritualidad y de suspensión se logra en el contraste monocromático, en el juego de las líneas bien marcadas, en la sinuosidad del espacio que confiere grandes extensiones de planos de color, en el encuentro entre la tierra y el cielo determinado por unas imperceptibles líneas y una sutil diferencia cromática, en la disposición de los árboles que establecen direccionalidades diversas,



Winter Landscape, Wamel 1955
Albert Renger-Patzsch

²³ *Op.Cit.* pp. 111

²⁴ *Op.Cit.* pp. 109

como también en la posibilidad de observar cada elemento sin superposición, todo dentro de un orden claro, dinámico y equilibrado. Nitidez, profundidad de campo, perspectiva y estructura le dan paso a la quietud en el momento de la captura, en cambio el contraste, los campos monocromáticos, la ausencia de sombras y la excelencia de las texturas son las cualidades que se adquieren en el proceso de revelado-positivado, momento que le da el carácter definitivo de la toma fotográfica. En este caso la tematización de la obra atraviesa la espacialidad y vuelve transparente al signo fotográfico, la imagen así construida se presenta como suspendida en el tiempo. Contrariamente al paisaje urbano esta imagen pastoril está absorbida por el objeto²⁵ en cuanto se construye como entidad que interviene en plenitud y devela el *ser-ahí* de aquello que percibimos, Schaeffer dice que la *presentación autotélica* pretende ser presentación de lo *real* en su *profundidad* y que siempre posee un aspecto hierático. A través de estos recursos el postulado hegeliano de la obra artística como encarnación de la Verdad tanto como *espíritu de un tiempo* como del *ser-ahí* se materializa: como espíritu de época prioriza la objetividad en la representación de un tiempo y como *ser-ahí* muestra la *plenitud* del ser eterno que con un subjetivismo extremo produce una imagen objetiva renovada. La imagen de 1928 como la de 1955 enuncia en la elección del objeto y su configuración un artista que ha transitado y experimentado ambas estéticas en *la unidad de la apariencia sensible externa y de la espiritualidad interior, en la unidad de la manifestación y de la significación*²⁶.

Cien años de fotografía han pasado por estas páginas, en ellas se ha intentado esbozar un esquema que describe los diferentes estadios del arte fotográfico, estadios que han conformado estilos de autor, de región y de época. El realismo psicológico de Nadar, el Naturalismo de Peter Henri Emerson y la Nueva Objetividad de Albert Renger-Patzsch han demostrado la pertinencia romántica y moderna de la práctica artística fotográfica no solo en la relación teoría-práctica estética sino también en su cualidad artística porque como bien se dice *una fotografía es siempre la obra de alguien*²⁷.

²⁵ "...la presentación se basa en la idea de transparencia simbólica de la imagen (el signo es el ser)". *Op.Cit.* pp. 112

²⁶ Schaeffer, Jean Marie. El sistema del Arte (Hegel) en *El arte de la Edad Moderna*. Monte Ávila Latinoamericana Caracas 1999. pp.207

²⁷ Fontcuberta, Joan. *Estética Fotográfica*. Gustavo Gili. Barcelona. 2003

Bibliografía

- Berman, Marshall. Baudelaire: El modernismo en la calle en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México. Siglo XXI. 1981
- Schaeffer, Jean Marie. La imagen precaria. Ediciones Cátedra. Madrid. 1990.
- Schaeffer, Jean Marie. El arte de la Edad Moderna. Monte Ávila Latinoamericana. Caracas 1999
- Verón, Eliseo. La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad. Gedisa. 2004
- Steimberg, Oscar. Semiótica de los medios masivos. Ediciones Culturales Argentinas. 1991
- Fontcuberta, Joan. Estética Fotográfica. Gustavo Gili. Barcelona. 2003